



**University of  
Zurich**<sup>UZH</sup>

**Zurich Open Repository and  
Archive**

University of Zurich  
University Library  
Strickhofstrasse 39  
CH-8057 Zurich  
[www.zora.uzh.ch](http://www.zora.uzh.ch)

---

Year: 2009

---

**Yves Bonnefoy et le 'don' de la citation: un vers de Ronsard dans «Les  
Planches courbes»**

Labarthe, P

Posted at the Zurich Open Repository and Archive, University of Zurich  
ZORA URL: <https://doi.org/10.5167/uzh-27735>  
Book Section

Originally published at:

Labarthe, P (2009). Yves Bonnefoy et le 'don' de la citation: un vers de Ronsard dans «Les Planches courbes». In: Illouz, N. L'Offrande lyrique. Paris: Hermann, 339-357.

PATRICK LABARTHE

## Yves Bonnefoy et le don de la citation : un vers de Ronsard dans *Les Planches courbes*

### I. *Le Soir qu'Amour vous fist...*

On lit dans la section VIII de « La Voix lointaine », grand poème des *Planches courbes* où se croisent effort d'anamnèse et art poétique, cette grave supplique à la voix, « mon bien unique »<sup>1</sup> :

Ne cesse pas, voix proche, il fait jour encore,  
Si belle est même la lumière, comme jamais.  
Reviens dehors, petite vie dansante. Si le désir  
De danser, même seule, t'enveloppe,

Vois, tu as sur le sable assez de lumière  
Pour jouer avec l'ombre de ton corps  
Et même, sans plus craindre, offrir tes mains  
Au rire qui s'enténébre dans les arbres.

---

1. *Les Planches courbes*, Paris, Mercure de France, 2001, repris en *Poésie*/Gallimard, 2003, p. 64. On lit dans la section II, p. 58 : « Des années ont passé, c'est presque une vie / Qu'aura duré ce chant, mon bien unique » (vv. 3-4). Le poème « La Voix lointaine » sera cité dans cette dernière édition ; nous désignerons en chiffres romains les onze sections de ce poème, onze à l'égal d'un endécasyllabe rétif aux symétries de l'alexandrin.

Ô musique, ô rumeur de tant d'autres mondes,  
 N'est-ce pas là ce que tu désirais  
 Le soir qu'Amour te fit, comme il fut dit,  
 Le cœur serré dans la salle descendre ?

Le lecteur est aussitôt arrêté par l'incise « comme il fut dit », qui fait de cette invocation à la musique – principe d'harmonie et de résonance quasi cosmiques – l'occasion de dialoguer, par le biais d'une citation, avec un *autre* poète, en l'occurrence Ronsard, dans le poème XXX du *Second Livre des Sonnets pour Hélène*<sup>1</sup>. L'invocation au plus proche a pour relais la voix *lointaine* du poète des *Amours*. La citation devient la voix de passage vers le plus intérieur, autorisant par là une approche plus intense du foyer où s'élabore la création poétique. Geste d'hommage à l'écrivain antérieur, la citation instaure une *conversation* des poètes, une véritable société des esprits qui fait du sujet lyrique le théâtre d'un dialogue des voix, où la parole la plus intérieure emprunte le chemin d'une parole antérieure, où la mémoire personnelle se noue à une mémoire poétique, remontant « du fond des âges ». Pareille intrication de la mémoire personnelle et de la mémoire culturelle nous paraît constituer le geste d'*offrande lyrique* le plus profond qui soit, en ce qu'il fait de la voix d'autrui le garant de la justesse de sa voix propre. Telle est l'hypothèse que nous voudrions défendre en ces pages, en nous arrêtant à une citation de Ronsard dans « La Voix lointaine », laquelle éclaire la poétique du *don* qui innerve cette œuvre au plus haut degré.

« La Voix lointaine » est, comme « La Maison natale », un poème qui remonte à l'origine de la vocation poétique, à ce stade pré-verbal, *natal*, de la voix – cette tessiture singulière qui s'inscrit dans le corps et constitue le registre le plus intime d'un être, en deçà de toute signification, de toute définition –. Cependant, « la voix lointaine » désigne moins le registre particulier de la personne empirique que cette musique sous les mots, ce *subcurrent*, eût dit Baudelaire, qui résonne, errant, rauque et fragile au plus profond du moi créateur<sup>2</sup>.

1. Soulignée par Yves Bonnefoy au terme du colloque consacré par Pierre Brunel aux *Planches courbes*, la référence est reprise par Patrick Née dans « Une poétique des retrouvailles » (in *Lire* Les Planches courbes, Vuibert, 2006, pp. 123-124).

2. L'expression de Baudelaire est empruntée à l'article sur *Madame Bovary*, in *OC*, II, p. 86.

Ainsi, Nerval eût-il donné « tout Rossini, tout Mozart et tout Weber » pour « un air très vieux, languissant et funèbre, / Qui pour moi seul a des charmes secrets », et semble revivre dans « ces anciennes romances pleines de mélancolie et d'amour » dont procède le chant pénétrant d'Adrienne dans *Sylvie*<sup>1</sup>. C'est que la « voix lointaine » est cet « autre chant que cette eau grise dans ton cœur » évoqué dans un poème de *Pierre écrite*, cet « autre chant » que le poète réentend dans la voix de Kathleen Ferrier, et dont le son, antérieur au sens, constitue la source même où puise la poésie<sup>2</sup>.

Comment s'étonner, dès lors, que cette « voix lointaine » soit métaphorisée par la figure de l'enfant, de l'*infans* privé de parole mais doté d'un son : « voix lointaine, un enfant qui joue sur la route » (I) ; « je ne savais rien d'elle sinon l'enfance » (II) ; « une simple / servante enfant qui a charge du monde » s'interroge le sujet de la onzième section<sup>3</sup> ? Leitmotiv de « La voix lointaine », l'enfant est couplé avec la danse<sup>4</sup> ; la voix est apostrophée comme « petite vie dansante » et

---

1. On aura reconnu « Fantaisie » (v. 2-4) dans les *Odelettes rythmiques et lyriques* incluses dans *La Bohème galante* (*Œuvres complètes*, édition publiée sous la direction de Jean Guillaume et de Claude Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. III, 1993, p. 266) ; *Sylvie*, *ibid.*, p. 541.

2. Voir « Le Bruit des voix » in *Poèmes, Poésie*/Gallimard, 1982, p. 122 ; « À la voix de Kathleen Ferrier », v. 8, *ibid.*, p. 159.

3. Que l'enfant métaphorise cette voix, en témoigne le très beau récit du *Théâtre des Enfants* : « Le grand prénom », lequel est une parabole sur la voix poétique. « Devant lui, derrière lui, la voix continuait d'égrener les sons, haut dans l'espace parfois, à d'autres moments près du sol. Et elle était évidemment très lointaine, mais elle pouvait aussi sembler toute proche ». La petite fille du récit, qui est la fille du roi, dit de la voix qu'elle a été sa « nourrice » : « elle ne dit rien, cette voix. Elle m'appelle », « inquiète » que la petite fille ne regagne pas le palais du roi, hors du jardin duquel elle s'est risquée par un trou du grillage. Et la voix n'en finit pas de dire le nom de la petite fille, plus long encore que celui de Dieu : « Mon nom n'en finit jamais, dit-elle. Quand ma nourrice vient me réveiller le matin, cela lui prend si longtemps pour dire mon nom qu'il y a toujours quelque chose pour l'interrompre. Et moi je n'entends donc pas tout mon nom, et je ne sais donc pas tout ce que je suis, c'est comme si elle ne m'avait pas vraiment réveillée, je n'arrive pas à sortir de mon sommeil, c'est mon rêve qui en sort, me prenant avec lui et parfois pour des journées. Je me débarbouille en rêve. Je bois mon lait en rêve, je vais en rêve dans le jardin. En ce moment peut-être que je suis en plein dans mon rêve » (*Le Théâtre des Enfants*, William Blake & Co. Edit., 2001, pp. 25-33). Ce récit repose, en fait, sur la dialectique de l'écriture, métaphorisée par le palais royal – ce système signifiant autosuffisant –, et de la voix échappée du jardin clos du langage, laquelle n'en finit pas, dans son errance rêveuse, de vouloir nommer l'inépuisable singularité de l'être, la beauté extra-verbale de cette « petite fille », divine en ce que sa grâce, comme Dieu, excède toute désignation.

4. L'on songe au beau poème de Yeats traduit par Yves Bonnefoy : « To a child dancing in the wind » (Yves Bonnefoy, *Quarante-cinq poèmes de W. B. Yeats*, Hermann, 1989, p. 48 sq.). Dans « The sorrow of love », écrit à la pensée de Maud Gonne, Yeats évoque *the labouring ships*, que Bonnefoy traduit par « les vaisseaux qui boient / au loin ». Une page des *Entretiens sur la poésie* nous apprend que c'est un souvenir de Verlaine (le poème VI de *Sagesse* : « Ô vous,

dotée, dans la prosopopée de la section ix, d'un savoir de la déchirure (« Je sais pourtant qu'avant l'aube le fer / Déchirera l'étoffe de la danse »), c'est-à-dire d'un savoir de la scission de l'être, de ce qui défait « l'étoffe » même de la Beauté. En d'autres termes, en cette voix coexistent la visée d'une unité sous les mots et la conscience de ce qui la brise. Mais peut-être faut-il aller plus profond encore pour la définir. Dans une analyse de « la pensée du rêve » chez Bonnefoy, Odile Bombarde assimile cette « rumeur » originelle à la pulsion du cri ou du son qui, chez tout être, se renonce bientôt au profit du sens, du concept. « N'est-ce pas de cette tension, écrit-elle, entre la poussée pulsionnelle (la brève) et la sublimation (la longue) que témoigne l'iambe, modulé par « La voix lointaine », « entre voix et langage » »<sup>1</sup> ? Telle est en effet l'évocation, dans la troisième section, de ce son aimé du poète :

Syllabe brève puis syllabe longue,  
Hésitation de l'iambe, qui voudrait  
Franchir le pas du souffle qui espère  
Et accéder à ce qui signifie.

Ce que Bonnefoy appelle dans un entretien avec John Naughton « le génie de l'iambe » – ce « bond dans la parole » qui fait à ses yeux le prix du pentamètre shakespearien –, fait songer à la valeur accordée au décasyllabe, dont on remarquera qu'il est, dans la citation de Ronsard, préféré à l'alexandrin. Le décasyllabe, dont Bonnefoy écrit qu'il « draine l'obscur, de son rythme double (quatre pieds comme l'éternel, six comme le temps) étendant sa paix sur la terre », substituant aux symétries de l'alexandrin une dissymétrie que le poète entend comme la dialectique de l'intemporel et de la finitude, de l'invisible et du visible<sup>2</sup>.

---

comme un qui boîte au loin, Chagrins et Joies ») venu à l'esprit du poète dans un poème « que je n'ai jamais achevé depuis, écrit-il – et que j'ai même, ici, douze ans après, soudain déchiré, en somme, pour que vive ma traduction » (*Entretiens sur la poésie*, Mercure de France, 1990, p. 155 sq.) Je remercie Jean-Paul Avic de m'avoir rappelé cette page. Le poème qui suit « The sorrow of love » est « When you are old and grey », traduit par « Quand tu seras bien vieille et grise », évident souvenir de Ronsard comme le souligne Bonnefoy dans la note de la p. 192.

1. Voir Odile Bombarde, « La pensée du rêve », *Yves Bonnefoy. Poésie, recherche et savoirs*, Actes du colloque de Cerisy publiés sous la direction de Daniel Lançon et Patrick Née, Paris, Hermann, 2007, p. 577.

2. Voir « Entretien avec John Naughton à propos de Shakespeare », in *L'Amitié et la réflexion*, Tours, Presses de l'Université François-Rabelais, 2007, p. 142 ; et « Les mots et la parole dans *La Chanson de Roland* », in *Le Nuage rouge*, Paris, Mercure de France, 1978, p. 180.

Arrêtons-nous enfin au geste d'adresse à la voix qui fait du lien intersubjectif le lieu de la parole poétique. Le poète confère à cette voix la liberté joueuse de l'enfant sur le sable, dans une sorte de mariage heureux avec « l'ombre de [s] on corps », d'accord spontané à la finitude. Le geste de l'enfant est ainsi celui même du don sans déchirure, sans la fêlure de la conscience qui divise avec soi. Mieux, le jeu de l'enfant sur le sable métaphorise un don qui, pour Bonnefoy, est celui même de la vie, en ce qu'il rédime des « mirages » de l'égo-centrisme, aidant le père à s'inscrire dans le temps : « on est le fils de son propre enfant, c'est tout le mystère », constate le narrateur de « Nouvelle suite de découvertes » dans *Rue Traversière*<sup>1</sup>. C'est que la *présence* de l'enfant déjoue les mirages de la *représentation*, autorisant l'inconnu salvateur d'une tâche d'ordre éthique. Nul doute que pour Bonnefoy, la poésie ne se joue dans une « dimension en somme ontologique du rapport du père et du fils ». Le père étant la figure exemplaire d'un exil dans le discours conceptuel, « le grand captif de cette structure intelligible » dont l'enfant se pressent la future victime, d'où un mélange de compassion et d'attente, comme si le fils avait à rédimier, par un surcroît de lucidité, « le sommeil conceptuel » dans la géole duquel le père a succombé<sup>2</sup>.

Dans ces conditions, quel peut être le sens de la citation de Ronsard, à la fin du troisième quatrain ? Constatons d'abord que la mémoire culturelle d'où remontent les vers de Ronsard devient le chiffre de la mémoire la plus personnelle « Ne cesse pas, voix proche », implore au vers 1 le sujet lyrique, lequel reparcourt dans le poème le trajet d'un destin, de l'enfance à la vieillesse : l'enfant qui « joue sur la route », dès la première section (v. 3), semble proche de celui qui, dans « Le Pont de fer », marchait dans « une longue rue » ; puis « des années

---

1. Voir *Rue Traversière et autres récits en rêve*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie/Gallimard », 1992, p. 65. Ce texte fait suite, comme on sait, aux « Découvertes de Prague ».

2. Sur la dimension ontologique du rapport du père et du fils, voir « Entretien avec Odile Bombarde », préface à l'Exposition du Musée des Beaux-Arts de Tours (2005), in *L'Amitié et la réflexion*, op. cit., pp. 49-53. Cf. *Dans un débris de miroir*, Galilée, 2006, p. 94 : évoquant les ateliers où travaillait son père, le poète écrit : « Ils sont même restés dans ma mémoire comme une de ses composantes majeures, une de ses sources, peut-être même une de mes grandes incitations, car je suis prêt à penser que j'écris pour donner parole à mon père, qui n'avait pas appris à parler ». L'allégorie de la voix en un enfant donateur se poursuit, aux vers 7-8, dans l'image de l'offre des mains « au rire qui s'enténébre dans les arbres », où se lit peut-être un souvenir du mythe de Cérès tel que le figure Elsheimer dans cette *Dérision de Cérès* qu'aime tant le poète. Ce « rire » enténébré métaphoriserait, à ce compte, le défaut de confiance, la dualité souffrante, celui de la « dérision » que viendrait réparer, en un geste d'offrande, les mains de l'accueil poétique, celles d'une voix qui se confond avec l'amour.

ont passé » (II, v. 3) ; et « la vie a passé » (IV, v. 1)<sup>1</sup>. S'instaure ainsi un chiasme entre la voix et la mémoire. Le souvenir culturel porte à la hauteur d'une scénographie mythique la descente de la voix (et du souvenir) dans la « salle » terrestre. À ce point, relisons le sonnet XXX du *Second Livre des Amours pour Hélène*<sup>2</sup> :

Le soir qu'Amour vous fist en la salle descendre  
Pour danser d'artifice un beau ballet d'Amour,  
Vos yeux, bien qu'il fust nuict, ramenerent le jour,  
Tant ils sceurent d'esclairs par la place respandre.

Le ballet fut divin, qui se souloit reprendre,  
Se rompre, se refaire, & tour dessus retour  
Se mesler, s'escarter, se tourner à l'entour,  
Contre-imitant le cours du fleuve de Meandre.

Ores il estoit rond, ores long, or'estroit,  
Or'en poincte, en triangle, en la façon qu'on voit  
L'escadron de la Gruë évitant la froidure.

Je faux, tu ne dansais, mais ton pied voletait  
Sur le haut de la terre : aussi ton corps s'estoit  
Transformé pour ce soir en divine nature.

Deux points nous retiendront : d'une part le double mouvement qui préside à cette scénographie ; d'autre part, ce qu'on peut appeler avec Bonnefoy « l'étoffe de la danse ». Le mouvement de descente d'Hélène, comme par l'effet d'une machine de théâtre, la conduit des hauteurs célestes en la salle du ballet mondain, selon un dispositif à la fois ritualisé et spéculaire, comme en témoigne la profusion des verbes réfléchis, disant l'expansion du jour à proportion du retour des figures. Mais ce mouvement ne va pas sans son contraire : à la descente du corps d'Hélène dans l'existence sensible, en accord avec la descente temporelle du soir, répond la divinisation du ballet mondain dans sa redite infinie (« qui se souloit reprendre »), dans ses variations où prédomine le chiasme (« se rompre », « se refaire » / « se mesler », « s'escarter »), dans la répétition envoûtante de « ores ». Paradoxe frappant : plus Hélène s'incarne et se fait proche – comme l'indique

1. Voir respectivement *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 57 ; *Poèmes*, *op. cit.*, p. 133 ; *Les Planches courbes*, *op. cit.*, p. 58 ; p. 60.

2. Voir *Le Second Livre des Sonnets pour Hélène* (1578), in *Les Amours*, Paris, GF Flammarion, 1981, p. 300.

le passage du « vous » initial au « tu » final –, plus se divinise le corps de la danseuse.

Que ce ballet induise la « rumeur de tant d'autres mondes », pour reprendre les mots de Bonnefoy, en témoigne le second quatrain, où les figures de danse matérialisent la configuration même d'un paysage naturel : le ballet « contre-imit [e] » les méandres du fleuve, et non comme on l'attendrait du poète de Cassandre, le mouvement des astres. Point d'idéalisme cosmologique ou mystique dans les *Sonnets pour Hélène*, non plus qu'un rappel du ballet des humeurs, comme dans les sonnets à Marie. Le continuum du ballet, exécuté comme en songe, est mimé par le rhotacisme grisant, la paronomase *respendre-reprendre*, l'assonance en [ou] qui dissémine la diphtongue lumineuse de l'Amour. Au demeurant, la transfiguration de l'espace nocturne en jour, par la seule grâce des yeux d'Hélène, s'accomplit dans la texture même des vers, lesquels réalisent un *conchetto*, et cela à partir de l'analogie entre le ballet mondain et le fleuve sinueux de Phrygie, la patrie d'Hélène. Comme le souligne Olivier Pot, l'évocation rappelle « la danse horizontale », dans laquelle les danseurs dessinent sur le plancher de la salle des figures géométriques, dont la signification allégorique n'est déchiffrable que par un regard s'exerçant du haut d'une galerie supérieure<sup>1</sup>. La chorégraphie des figures s'ordonne ainsi en une géométrie élémentaire (cercle, ligne, triangle), que métaphorise le vol des grues, ces oiseaux voyageurs dont le vol porte haut, en forme de triangle comme pour fendre l'air plus aisément. En outre, la danse de la grue est, selon Littré, « une sorte de branle inventé, dit-on, par Thésée, qui avait voulu peindre les tours et détours du labyrinthe de Crète, d'où il avait été tiré par Ariane ». L'abstraction figurative du ballet inscrit donc à même le sol la chorégraphie mythique du labyrinthe crétois, l'image militaire de l'escadron colorant des nuances de la guerre troyenne l'évolution des danseurs-amants, s'il est vrai que « les Guerres et l'Amour sont une mesme chose »<sup>2</sup>.

Concluons sur cette épiphanie d'Hélène, sur ce qu'un lecteur de Bonnefoy appellerait la transcendance de son immanence. Dans le dernier tercet s'opère une transfiguration du corps d'Hélène, suspendue entre terre et ciel dans la précarité d'un instant magique (« pour ce

---

1. Voir Olivier Pot, *Inspiration et Mélancolie. L'Épistémologie poétique dans Les Amours de Ronsard*, Genève, Droz, 1990, p. 403.

2. *Le Premier Livre des Sonnets pour Hélène*, op. cit., sonnet VIII, v. 9, p. 265.



soir »), où la légèreté aérienne vient se substituer à la « froidure » saturnienne :

Je faux, tu ne dansais, mais ton pied voletait  
 Sur le haut de la terre : aussi ton corps s'estoit  
 Transformé pour ce soir en divine nature.

Pareille transfiguration est étroitement dépendante de la figure stylistique de la *correctio* ou de l'épanorthose<sup>1</sup>. Il s'agit bien, pour Ronsard, de rétablir l'image d'Hélène dans sa vérité méconnue : la fautrice de discorde se métamorphose en une figure plénière qui, de dépasser la nature *dans* une humanité pleinement assumée, laisse entrevoir précisément l'origine divine de cette nature. Simultanément, l'aérienne légèreté d'Hélène devient le « correspondant » de l'envol imaginatif auquel elle invite le poète-témoin, tant Hélène est fille de l'air, et cela en vertu d'une attraction ascensionnelle que souligne, dans le recueil de 1578, la paronomase *Hélène-haleine*.

Comment s'étonner qu'un tel sonnet, qui entrelace si bien l'Un et le multiple, l'éternel et la finitude d'un soir, la transcendance du vol et l'immanence du partage mondain, l'abstraction géométrique et la *présence* plénière, ait retenu Bonnefoy au point de venir nourrir sa parole poétique ? Constatons pourtant un triple gauchissement : d'une part, le premier vers du sonnet est réécrit en deux décasyllabes en position finale, avec un tutoiement qui tranche sur le « vous » ronsardien. Indice d'une proximité entre le sujet lyrique et la voix, de destin à destin. N'oublions pas qu'Hélène est aussi le prénom de la mère du poète, figure ambivalente s'il en est, à la fois *pierreuse* dans sa sévère défiance<sup>2</sup>, et *donatrice*, en ce que donnant la vie, elle fit à son fils l'offrande d'ordre ontologique d'une voix :

1. On notera le recours à cette figure dans « La Voix lointaine » II : « Elle chantait, si c'est chanter, mais non, / C'était plutôt entre voix et langage / Une façon de laisser la parole / Errer, comme à l'avant incertain de soi » (v. 5-8).

2. Voir « Un début d'écriture », Entretien avec Maria Silvia Da Re, in *Le Cœur-espace*, 1945, 1961, Tours, Farrago, 2001. Revenant sur un vers du *Cœur-espace* : « Au plein froid de l'été ton visage de pierre », le poète ajoute : « je m'avise maintenant – maintenant seulement – que c'était peut-être bien là m'adresser directement à ma mère, non celle de tous les jours avec laquelle j'étais en paix, mais celle de par en dessous la vie ordinaire et ses affects, à ce niveau de perception où un enfant peut s'effrayer de voir un visage l'instant d'avant ou d'après riant, communiquant, se fermer, s'absenter, se faire « pierre », suspendre les bruits d'oiseau et de sources de l'existence : Méduse soudain ici, quelque chose de bien réel, c'est un fait, chez cette femme, une institutrice que ses élèves aimaient parce qu'ils étaient soulagés de voir brusquement se détendre les traits sévères qui les avaient effrayés [...] Mon rapport à la figure maternelle ?

C'est vrai que je me suis attardé à ce problème, à ce nœud, l'enfant, la mère qui a été, expérience intra-utérine d'abord, voix entendue de par son dedans, chaleur en deçà des mots, puis bras qui enveloppent et la première parole, encore pleinement transitive, l'indéfait même, l'enseignement de l'Un, la mémoire à ne jamais perdre, et ce père, et cette mère en ses aspects de plus tard, qui se sont faits, eux, les représentants mais sont aussi bien les prisonniers du discours conceptuel au sein duquel l'enfant qui grandit va se retrouver englué lui-même. Mais si je me suis attardé ainsi, c'est parce que cette situation, c'est celle même qui caractérise aussi le désir de la poésie<sup>1</sup>...

L'Hélène ronsardienne devient ainsi, chez Bonnefoy, une métaphore de la voix poétique, d'un *continuum* pré-verbal aussi précaire que contradictoire, comme l'est le nom même d'Hélène, figure d'une *concordia discors*, lieu de guerre et d'apaisement.

Le deuxième gauchissement est dans le soulignement de la citation (« comme il fut dit »), comme si le poète moderne ne réassumait la parole ronsardienne que dans une distance *critique*, pensive, désormais inséparable du chant lyrique. Ainsi la parole poétique s'intensifie-t-elle à cette sorte de *conversation* avec les voix antérieures, avec les grands esprits qui servent « la même et unique vérité mais démultipliée [...] par les réfractions de l'esprit dans les hasards du langage »<sup>2</sup>. Enfin, nulle trace du « cœur serré » dans le sonnet de Ronsard. Quelle est donc cette émotion mêlée d'angoisse qui préside, chez Bonnefoy, à la descente de la voix « dans la salle « terrestre ? – Assurément le symptôme d'une modernité où la poésie ne se sépare pas du doute, du désarroi qui la fondent, de cette « pénurie, que ne sait métamorphoser que l'inquiétude »<sup>3</sup>.

---

Ce ne serait pas simplement l'élan tout sexualisé qu'on reconnaît habituellement aux origines de ce qu'on nomme l'Œdipe ; mais une appréhension de nature ontologique, le néant perçu au sein de l'être ; et c'est cette expérience, diffusant sa noirceur dans les choses que les mots simples dénomment, qui m'aurait donné le désir de retourner ceux-ci contre cette nuit et tous les autres avec » (pp. 43-46).

1. Voir « Entretien avec Odile Bombarde », *op. cit.*, p. 53.

2. Voir « Allocution au Musée des Beaux-Arts » in *L'Amitié et la réflexion*, *op. cit.*, p. 33.

3. Voir « Elsheimer et les siens », *Le Nuage rouge*, *op. cit.*, p. 103.

## II. La semblance d'Hélène

La « voix lointaine » est donc l'autre nom d'Hélène. Il faut cependant aller plus loin pour comprendre une telle identification, et considérer notamment un grand poème de *La Vie errante* intitulé « Une Hélène de vent et de fumée », puis « De vent et de fumée ». Ce poème met d'abord en jeu une ample mémoire culturelle. Dans la première section, le poète reparaît quelques moments de la légende d'Hélène, remontant de la peinture de Guido Reni commentée par Bellori à l'Hélène de Zeuxis, puis à l'hypothèse d'une « semblance d'Hélène » – nuée, œuvre de pierre – formulée par « un commentateur de l'Iliade », pour avancer, en un troisième temps, qu'Hélène ne fut, en vérité, « qu'un feu / Bâti contre le vent sur une plage », un « brasier » chargé, Troie une fois tombée, de « crier la beauté, la protestation de l'esprit / Contre la mort »<sup>1</sup>. Déchiffrant au travers du mythe une problématique qu'il fait sienne, il reprend fidèlement plusieurs versions de la légende post-homérique : d'une part, l'idée qu'Héra, irritée par le Jugement de Pâris, aurait substitué une nuée à la véritable Hélène, laquelle aurait été transportée en Égypte par Hermès et confiée au roi Protée, d'où l'allusion à cette « statue / Que l'art d'un magicien avait faite des brises / Des soirées de l'été ». D'autre part, la légende plus tardive selon laquelle Protée aurait fabriqué, par son art, un fantôme d'Hélène, cette « œuvre de pierre », « grande pierre rougeâtre » dressée sur les remparts de Troie, simulacre dérisoire comme teint du sang

1. Ayant à représenter Hélène, Zeuxis fit appel à cinq vierges les plus belles de Crotone pour offrir sur sa toile un « paradigme » de beauté ; il fut donc l'émule de la nature, le correcteur de ses imperfections. L'Idée, dont Bonnefoy rappelle qu'en termes platoniciens « elle est la mesure de tout », est identifiée à la représentation intérieure du peintre. Ainsi le peintre choisit-il, ajoutant un coefficient de beauté à la « jeune femme réelle », si bien que le poème s'inscrit dans le débat Renaissant entre nature et beauté. Panofsky, qui en retrace l'histoire dans *Idea*, précise que Guido Reni, auteur d'un célèbre *Rapt d'Hélène*, défendait l'idée d'un « va-et-vient qui mène des Idées au modèle naturel » et vice-versa, en d'autres termes, l'hypothèse d'une beauté spirituelle issue de « la synthèse intérieure des cas particuliers ». La référence à Bellori évoquant l'*Hélène* de Reni souligne, contre la valorisation maniériste de l'idée intérieure, celle de l'intuition sensible. Cependant, cette recherche d'un juste-milieu entre l'esprit et la nature n'exclut en rien, pour Bellori, la prééminence de l'Idée sur son originelle naturelle, à tel point, explique Panofsky, qu'il dénie à la véritable Hélène d'avoir été d'une beauté propre à déclencher la guerre de Troie. En réalité, « le motif de la guerre ne saurait être la beauté imparfaite d'une femme réellement existante, mais la parfaite beauté d'une statue que Pâris aurait enlevée et emportée à Troie ». Ce serait donc une œuvre d'art, et non une femme réelle, qui légitimerait la guerre de Troie. Voir Erwin Panofsky, *Idea* [1924], Gallimard, 1983, pp. 64 sq. ; pp. 128-135 ; et les pages de Patrick Née dans *Yves Bonnefoy penseur de l'image ou Les Travaux de Zeuxis*, Paris, Gallimard, 2006, pp. 269-288.

des tueries perpétrées en son nom. Ainsi la décrit Séféris dans l'un des *Poèmes* préfacés, en 1963, par Bonnefoy : « Et Pâris s'unissait à une ombre comme avec un être de chair ; / Et nous, pendant dix ans, nous nous égorgions pour Hélène »<sup>1</sup>. Tant de souffrances pour « une tunique vide », « pour un nuage », c'était déjà le sentiment d'Euripide en son *Hélène*, qui est une étonnante réflexion sur l'antithèse entre le nom et la chose, entre les apparences et la réalité, entre la beauté et l'inanité de la guerre. Or, tout en remontant de Bellori aux hypothèses antiques, et à la *Palinodie* de Stésichore<sup>2</sup>, Bonnefoy ne s'arrête pas, comme le fait Séféris, à la question épistémologique et morale que pose la semblance d'Hélène : la beauté comme illusion et source de malheur<sup>3</sup>. La question de l'ambivalence d'Hélène, que posaient tant la pièce d'Euripide que la deuxième partie du *Faust* de Goethe – ambivalence d'une beauté promesse de bonheur et de destruction<sup>4</sup> –, est repensée dans les termes de ce qu'on pourrait appeler une *mythologie en rêve*, une mythologie retrempée aux sources mêmes de l'Inconscient, de cette « langue / Qui hante la mémoire que je suis ».

La logique onirique qui innerve « De vent et de fumée » est, deuxième remarque, centrée sur une triade : le feu, la nuée, le chant. « Voici : la semblance d'Hélène ne fut qu'un feu », et le poète de réaffirmer en ces termes la nature ignée d'Hélène : « celle que Pâris a étreint, le feu, / Les branches rouges dans le feu ». Brûlé du « foudre » des yeux d'Hélène, le sujet ronsardien était déjà une « Troie qui brûle ». Pour Bonnefoy, le « vrai nom » d'Hélène, c'est le « brasier » c'est-à-dire une vie qui persévère en consumant, dans un double

---

1. Georges Séféris, *Poèmes*, Paris, Mercure de France, 1963, pp. 141-144.

2. L'hypothèse des deux Hélènes est due, rappelons-le, à Stésichore qui dissocie l'« Hélène égyptienne » – c'est le titre d'une pièce d'Hofmannsthal – et son *eidolon* abordant au rivage de Troie.

3. Platon recourait déjà au mythe d'Hélène-*eidolon*, image vaporeuse, pour souligner le danger des apparences (*République*, IX, 586 b-c). Sur l'*Hélène* d'Euripide, voir Charles Segal, *La Musique du sphinx*, Paris, Éditions La Découverte, 1987, pp. 221-241.

4. Telle est la vision virgilienne : *Tyndaridis facies invisâ Lacaenae* (l'odieuse beauté de la Lacédémonienne, fille de Tyndare), lit-on au vers 601 du livre II de l'*Énéide*. Dans le récit de Déiphobe, au livre VI (v. 509-534), elle apparaît armée d'une torche au sommet des remparts : *illa chorum simulans euhantis orgia circum / ducebat Phrygias ; flammam media ipsa tenebat / ingentem et summa Danaos ex arce vocabat* : « cette femme, feignant de diriger un chœur, menait à la ronde les femmes Phrygiennes comme des Bacchantes et, au milieu d'elles, une immense torche à la main, elle faisait, du haut de la citadelle, des signaux aux Grecs » (tr. André Bellessort, « Les Belles-Lettres », 1948). C'est d'ailleurs sous ce visage d'un éros meurtrier qu'on la retrouve chez Jouve, tant dans *Matière céleste* (l'« Inhumaine inimaginable » du « Pays d'Hélène ») que dans le commentaire d'*En miroir* : « Le mythe d'Hélène est l'union en un acte de l'éros passif et de la mort » (Pierre Jean Jouve, *En miroir*, 10 / 18, 1972, p. 65).

geste, dont témoignait *Douve*, de destruction et de renaissance. Et ce feu, par conséquent, est tout à la fois l'instrument de l'incendie de Troie, et le don que Pâris « restitu [e] au monde », une attestation criée à travers la mort :

Et quand Troie tomberait resterait le feu,  
Pour crier la beauté, la protestation de l'esprit  
Contre la mort.

L'étreinte d'Hélène par Pâris, ce « répondant allégorique » de l'amant-artiste, devient ici la métaphore d'une saisie amoureuse de la réalité comme flamme ravageant les identités fixes: fauteur de destruction, le « brasier » devient un feu clarifiant, si bien que paradoxalement la parole est d'autant plus proche de la réalité qu'elle reconnaît celle-ci dans sa fugacité brûlante et insaisissable, tels le feu et la nuée. De là, à la fin de la première section, l'évocation de « ces corps épris » buvant à « la coupe étincelante de la foudre » du désir qu'ils ont l'un de l'autre, comme délestés de leur moi dans le paysage qu'ils composent : « L'homme, la femme : une montagne, une eau ».

On mesure le retournement. La nuée et le feu, s'ils renvoient au fantôme d'Hélène et à l'incendie de Troie, sont valorisés en ce qu'ils se refusent à la clôture de l'idée: l'un comme une énergie qui s'obstine au travers de ce qu'elle consume; l'autre dans l'impalpable déni de toute forme. Éléments en lesquels coïncident l'intemporel et la précarité, ils deviennent les garants d'un acte de foi inébranlable en la valeur de ce qui *est*: « Et le ciel / S'est attardé, un peu, / Sur la couche terrestre ». Est-on si loin de la divinisation du ballet terrestre que chantait Ronsard dans le sonnet XXX?

Mais la pensée de Bonnefoy est trop dialectique pour ne pas suspecter de fallacité une expérience qui, sitôt dite, se fige. À peine l'image du feu étreint par Pâris brille-t-elle, qu'elle se trouve contestée dans la deuxième section, comme l'illusoire attestation d'une forme. De là l'admirable glose *critique* qui suit :

Chaque fois qu'un poème,  
Une statue, même une image peinte,  
Se préfèrent figure, se dégagent  
Des à-coups d'étincellement de la nuée,  
Hélène se dissipe, qui ne fut  
Que l'intuition qui fit se pencher Homère

Sur des sons de plus bas que ses cordes dans  
La maladroite lyre des mots terrestres.

En d'autres termes, le Beauté que poursuit l'artiste ne serait que le « rêve de ce rêve » qu'est l'œuvre, une figure reclose sur son vain charme, Hélène n'étant, dans sa dissipation infinie de « nuée » et de « feu », que « l'intuition » d'une musique sous les mots qu'écoute inlassablement – distinction capitale chez Bonnefoy – moins « l'artiste » que le « poète ».

On aura remarqué le glissement qui, de la référence picturale ou sculpturale – « une statue, même une image peinte » – mène à la musique, comme si le déni de la clôture ne se pouvait signifier que par la référence à un art en lequel coïncident matière sonore et spiritualité, signifiant et signifié. Hélène ne serait donc que ces « sons de plus bas » que les cordes qu'écoute le poète, s'efforçant de les retraduire sur « la maladroite lyre des mots terrestres ». Cette « alliance de la poésie et de la musique<sup>1</sup> » est, du reste, déjà présente dans la donnée mythique. Dans la notice qu'il consacre à Hélène dans le *Dictionnaire des Mythologies*, Claude Calame souligne que dans *l'Épithalame à Hélène* de Théocrite, « Hélène se distingue autant par sa beauté que par les qualités vocales qui lui permettent de chanter Athéna et Aphrodite », et que la course mythique qui lui est associée est célébrée dans le rituel spartiate des « danses chorales d'adolescentes »<sup>2</sup>. Jouant sur la paronomase *Hélène/haleine*, Ronsard lie très fortement la spiritualité de la jeune femme au « corps aéré de la voix ». L'invention de Bonnefoy est dans un creusement de cette paronomase : si Hélène est l'autre nom d'une voix en deçà du « leurre des mots »<sup>3</sup>, elle est donc propitiatoire d'une unité à retrouver en deçà du signe, dans ce terreau originel où les sons incarnent la réciprocité

---

1. Titre d'un livre récent où se trouve la préface à *L'arco e la lira* de Michela Landi : « comment l'en-soi du son, ce que j'appelle ainsi, le lointain, le totalement non-verbal dans l'appréhension des bruits du monde, peut-il se faire entendre en musique [...] ? », demande le poète qui ajoute, à propos de Baudelaire : «... la grande leçon de la musique, qu'elle se fasse bois ou cuivre ou souffle dans un tuyau ou frêle voix qui s'élève d'un corps mortel, c'est toujours que la transgression de la forme est un retour à ce regard enfantin qui ne sait rien encore de la fragmentation inhérente à la pensée conceptuelle » (*L'Alliance de la poésie et de la musique*, Paris, Galilée, 2007, p. 51 ; p. 54).

2. *Dictionnaire des Mythologies*, sous la direction d'Yves Bonnefoy, Paris, Flammarion, 1981, t. I, pp. 487-491.

3. Ce poème, qui suit « La Voix lointaine », entretient un rapport dialectique avec le précédent, et forme avec lui une manière de diptyque.

de la demande et du don, en d'autres termes, une présence au monde placée sous le signe de l'écoute.

### III. Entre rapt et don

Comment s'étonner dès lors que l'évocation du rapt d'Hélène reconduise « à l'aube du sens », dans le dialogue non point d'un ravisseur et de sa proie, mais d'un homme « qui s'éveille » dans la chambre aux côtés de sa compagne, pour un partage de l'amour qui est don réciproque de la « joie ». Indéniablement, le poème retrace le bénéfice clarifiant de la triangulation, dont le signe visible est l'enfant qui naît, lequel métaphorise la dialectique même de l'acte créateur. Lisons la fin de la deuxième section :

C'est un enfant  
Nu sur la grande plage quand Troie brûlait  
Qui le dernier vit Hélène  
Dans les buissons de flammes du haut des murs.  
Il errait, il chantait,  
Il avait pris dans ses mains un peu d'eau,  
Le feu venait y boire, mais l'eau s'échappe  
De la coupe imparfaite, ainsi le temps  
Ruíne le rêve, et pourtant le rédime.

Tout se passe comme si cet enfant, *infans* encore en amont du langage, était le fruit de l'amour de Pâris et d'Hélène<sup>1</sup>. Voici que le rapt de la légende s'est transmué en un consentement réciproque, en une scène d'amour (la chambre « remuée par le peu de houle » n'est pas sans évoquer la fin du « Myrthe », dans *Pierre écrite*), où chacun des partenaires se désaltère à la source de l'autre. Ce qui se joue dans le don réciproque des amants – « Bois, dit Pâris », et Hélène de répondre : « Je bois » – ce sont les ressources de pitié, de « compassion » dirait le

1. Ne négligeons pas l'arrière-fond virgilien de la méditation du poète, notamment la 4<sup>e</sup> *Bucolique* de Virgile, tout entière centrée sur la naissance d'un enfant, et dont les derniers vers emblématisent le don réciproque du sourire – ainsi les Vierges à l'enfant de Bellini – comme la voie d'une co-naissance de l'être et de la réalité : *Incipe, parve puer, risu cognoscere matrem* (v. 60). La traduction d'E. de Saint-Denis dans les « Belles-Lettres » : « Commence, petit enfant, à reconnaître ta mère à son sourire » ne rend pas compte de l'ambiguïté du mot central : *risu*, qui s'applique aussi bien à la mère qu'à l'enfant, ni de la richesse de sens du préfixe *cum* – dans *cognoscere*.

poète, dont son nom est le réceptacle<sup>1</sup>. L'enfant qui naît de ce échange est le témoin de ce *feu* que fut Hélène, témoin festif de l'errance de vivre – « il errait, il chantait » –, et la coupe qu'il tient est celle d'une alliance oxymorique de l'eau et du feu, mais elle reste « imparfaite », comme il se doit de toute chose terrestre. « Ainsi le temps, conclut le poète / Ruine le rêve et pourtant le rédime ». Ruine / rédemption : ce couple qui structure *Le Conte d'hiver* est au centre, on le sait, de la poétique de Bonnefoy. Le temps « ruine le rêve », en ce que la vie donnée procède d'un consentement à sa propre disparition, « ruin[ant] » le rêve d'« immortalité mélancolique », et partant, celui d'une œuvre dont la perfection chimérique serait une digue opposée à la mort. Mais aussi ce rêve, le temps le « rédime », en ce que loin de détruire « le culte des images », il en sauve la légitimité, pour peu que ces images – ces œuvres – vibrent de la précarité de l'errance terrestre. Telle est la dialectique qui n'exhausse l'image que pour la déchirer, mais fait de cette déchirure la voie d'une relégitimation de l'image.

Ce portrait en rêve d'Hélène – feu, nuée et voix –, le sujet poétique le ressaisit, dans la troisième section, à partir du point de vue *critique* de l'herméneute, de « l'auto-analyste » :

Ces pages sont traduites. D'une langue  
Qui hante la mémoire que je suis.  
Les phrases de cette langue sont incertaines  
Comme les tout premiers de nos souvenirs.  
J'ai restitué le texte mot à mot,  
Mais le mien n'en sera qu'une ombre, c'est à croire  
Que l'origine est une Troie qui brûle,  
La beauté un regret, l'œuvre ne prendre  
À pleines mains qu'une eau qui se refuse.

Lorsque Baudelaire écrivait de tout poète qu'il était « un traducteur, un déchiffreur », il se réclamait encore d'une théorie de l'analogie faisant de l'imagination l'instrument « scientifique » d'une ressaisie des similitudes enfouies dans le texte naturel<sup>2</sup>. La traduction qu'évoque ici Bonnefoy ne peut plus se fonder sur le pouvoir de révélation de

---

1. On a rapproché le nom d'Hélène du verbe grec *héléin* : avoir pitié, étymologie sur laquelle joue Ronsard.

2. L'expression se trouve dans la notice sur Victor Hugo, *Œuvres complètes*, texte établi, présenté et annoté par Cl. Pichois, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », t. II, 1976, p. 133.



la métaphore: trop conscient de l'opacité du langage, le poète, qui vient de récuser toutes les formulations du mythe et ouvrir le nom d'Hélène à son insaisissable nomination – « Je n'ai pas plus de nom que la nuée » –, ne se situe dans le langage que pour renvoyer à une réalité indépendante des mots, le paradoxe étant que la profondeur visée en deçà ou au-delà de l'image verbale relève encore du langage<sup>1</sup>. Si le poème n'est que la traduction scrupuleuse mais approximative, « incertaine », d'un texte *autre*, c'est qu'il vit d'une tension extrême entre son objet ou plutôt son foyer – l'inconscient, cette « langue / Qui hante la mémoire » du sujet –, et la nature médiate des mots avec lesquels approcher ce noyau énigmatique et brûlant. De ce point de vue, tout véritable écrivain est le *traducteur* d'une altérité intime, l'*interprète* d'une partition originelle, l'*archéologue* d'une cité enfouie<sup>2</sup>. Songeons à l'historien-archéologue des « Découvertes de Prague » s'efforçant de décrire les tableaux qu'il a vus dans la salle souterraine du Hraschin: « La différence, dit-il à sa compagne, on ne peut pas la décrire. Ce n'est pas affaire de mots », et plus loin: « Écoute. C'est comme si tu comprenais soudain que nos langues... Oui, les mots que nous employons, la syntaxe, eh bien, ce n'était pas même une langue, c'était... rien, c'était le rien, l'écume. L'écume qui bouge sous l'étoile »<sup>3</sup>. Que l'œuvre ne prenne « à pleines mains qu'une eau qui se refuse » suppose l'arrachement du sujet au primat de la signification pour se mettre à ce que John E. Jackson appelle « l'écoute de l'« étranger » dans la langue natale ». Le suspens de la finalité sémantique du langage, en brisant sa valeur d'usage et les représentations aveugles qui lui sont liées, autorise paradoxalement le surgissement du monde, le « déploiement de la dimension référentielle ou ontologique »<sup>4</sup>. S'il est vrai que « l'origine est une Troie qui brûle », alors la beauté qu'y amena Pâris ne fut qu'une torche avec laquelle embraser « les tout premiers de nos souvenirs », ce grand

1. De même la lutte contre le concept relève encore du concept qui, passé au feu du négatif, se trouve relégitimé et accueilli avec « compassion ». Voir la grande étude sur Georges Poulet, *George Poulet parmi nous*, Genève-Berne, Éditions Slatkine – Archives littéraires suisses, 2004, pp. 97-125.

2. Capitale chez Bonnefoy (que l'on songe à l'archéologue de *Dans les sables rouges*, selon *L'Arrière-pays*, ou à celui des « Découvertes de Prague »), l'image de l'archéologue renvoie le lecteur à celle du panorama romain dont les strates métaphorisent, pour Freud, les étagements de l'Inconscient. Voir *Malaise dans la civilisation*, Paris, PUF, 1971, pp. 12-16; et aussi *Le délire et les rêves dans la Gradiva de W. Jensen* [1907], Paris, Gallimard, 1986.

3. *Rue Traversière et autres récits*, Paris, Gallimard, 1992, p. 48; p. 50.

4. Voir John E. Jackson, *La Poésie et son autre*, Paris, Corti, 1998, pp. 102-108.

feu de mémoire où s'élabore, entre destruction et ébauche de sens, ce qu'on appelle une « œuvre ».

Frappante est donc la proximité entre l'enfant de « De vent et de fumée » qui va nu, errant et chantant sur la grande plage troyenne, et la « petite vie dansante » sur le sable, par laquelle le poète des *Planches courbes* métaphorise la « voix ». Et cela sur le fond d'un sonnet de Ronsard évoquant la descente d'Hélène dans la salle de danse, la métamorphose du « corps aéré de la voix » et du rythme en « divine nature ». Or, cette intuition d'une transcendance de l'immanence qui faisait le prix de l'épiphanie ronsardienne, le poète moderne ne saurait la vivre qu'en un geste foncièrement ambigu : celui d'une approche de la réalité qui ne se donne qu'en se refusant, ne tend à la plénitude que dans le retrait, ne « pren [ant] à pleines mains qu'une eau qui se refuse ». L'œuvre ne vaut ainsi que par cette écoute cernée de silence et de soupçon, et ce n'est certes pas un hasard si Yves Bonnefoy a éprouvé le besoin de préfacer, en 1997, le *Retour d'Hélène* de Pierre-Jean Remy, esquissant à cette occasion, en regard du poète, un portrait de l'artiste en ravisseur.

Partant de la fascination partagée pour la peinture du XVII<sup>e</sup> siècle romain, le poète évoque, chez Bellini ou Titien, ce miracle des corps où semblent s'harmoniser l'un et le multiple, « déploiement », s'il en est, « d'un grand rêve, de nature métaphysique », lequel fascine à proportion qu'on « perce à jour son mirage ». Ce qui requiert Bonnefoy dans le livre de Pierre-Jean Remy<sup>1</sup>, ce sont à l'évidence les linéaments d'un véritable « récit en rêve » proche des « Découvertes de Prague » : « une exposition qu'il y aurait eu à Rome en 1631 dans la petite salle de Sainte-Marie de Constantinople, aujourd'hui détruite », exposition dont on ne connaît l'existence que par Sandrart, lequel prétend que s'y trouvait la *Peste d'Asdod* de Poussin<sup>2</sup>, peint pour Valguarnera, un escroc sicilien : « l'événement se brouille, se défait, rien ne reste que le mystère de quelques vies. Encore un mirage, en somme », une semblance. Or, cette exposition, voici que le romancier, alors directeur de la Villa Médicis, la reconstitue en 1994, exposant *l'Enlèvement d'Hélène* de Guido Reni, peinture fameuse où la jeune femme « se diri [ge] vers la rive, sa main posée sur celle du ravisseur ». L'on songe aussitôt à la citation de Bellori

---

1. Sur la préface de Bonnefoy au livre de Pierre-Jean Remy, voir l'analyse de Patrick Née, *Yves Bonnefoy penseur de l'image*, op. cit., p. 272 sq.

2. Objet d'un grand texte dans *Dessin, couleur et lumière*, Paris, Mercure de France, 1995, pp. 89-115.

qui ouvre « De vent et de fumée », mais le plus intéressant est dans la glose sur le rapport dialectique entre la beauté d'Hélène, « parfaite et tout immanente », et l'incendie de Troie, « dont la lueur rougeoisait encore à notre horizon » :

Rêver à l'art dont Hélène semble être une des œuvres, c'est recommencer aux dépens de la réalité comme en fait elle est et ne peut qu'être – c'est-à-dire du temps, de l'imperfection, de la finitude – une sorte de rapt : on lui dérobe ce qu'a d'attirant son apparence, on l'emporte dans le lieu clos d'une création qui n'est plus qu'une forme [...] La légende d'Hélène : une certaine idée de l'art mais aussi la conscience lucide que celui-ci est insuffisant, est porteur même, pour la société qui le prendrait au sérieux, de la fatalité de sa ruine.

Ce commentaire vient compléter « De vent et de fumée », en soulignant le lien de la Beauté et de la ruine. Troie incendiée, c'est la finitude venant brûler la forme, et quel autre qu'un enfant nu, comme à la naissance, pourrait être « le dernier » à voir Hélène « dans

le buissons de flammes », lui dont la *présence* atteste la roue du Temps, offrant le recommencement par-delà le narcissisme de l'œuvre<sup>1</sup>.

---

1. La citation de Goethe qui ouvre « Deux phrases, d'autres encore », dans *La Vie errante* (*op. cit.*, pp. 113-116) n'est pas sans lien avec la problématique du don décrite en ces pages. Retrouvée sur un morceau de carton douze ans après la lecture, elle provient du chapitre VIII du livre premier des *Années de Voyage ou Les Renonçants* (Goethe, *Wilhelm Meister*, traduit par Blaise Briod, in *Romans*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1954, p. 1031), dans le récit inséré des amours de Lucidor et de Lucinde, tout entier fondé sur la dialectique de la perte et des retrouvailles. Un même lieu (la salle), un même moment du jour (le soir avec la « claire lumière du soleil couchant », un même couple (observé par un spectateur-narrateur).

*Wilhelm Meister* est, en fait, une extraordinaire méditation sur la dimension ontologique de la paternité. Dans *Les Années d'apprentissage*, Wilhelm a, après bien des vicissitudes, recouvré un fils – Félix –, l'enfant qu'il eut de Marianne, aussi injustement maltraitée que, dans *Le Conte d'hiver* dont le roman goethéen semble parfois si proche, Hermione, la mère de cette Perdita perdue et retrouvée au terme de seize hivers par l'orgueilleux Leontès. C'est d'ailleurs sous le signe d'une naissance salvatrice que s'ouvrent *Les Années de voyage*, avec deux chapitres intitulés : « La Fuite en Égypte », « La Visitation ». L'apprentissage de Wilhelm est celui de l'amour, de l'égoïsme rédimé au centuple par le gain d'un enfant qui, mystérieusement, fait l'éducation de son père : « Viens, cher enfant, dit Wilhelm [...] Occupe mon cœur, occupe mon esprit par ta beauté, par ton amabilité, par ton désir d'apprendre, par tes dons ! [...] Viens, mon fils, viens, allons de par le monde jouer sans but, aussi loin que nous pourrons ! ».

D'autre part, la maturation de l'être intérieur, *ripeness*, en passe par une dénonciation des illusions du théâtre auquel, depuis l'enfance, s'adonne électivement le héros. Mais justement, le congé donné à cet art engage le sujet vers un gain en théâtralité intérieure, en capacité de la parole à se distribuer en diverses instances, comme en autant de ces salles qui abondent dans le roman : telle salle où la lumière afflue, éclairant des fresques (p. 948), telle autre, « Salle du présent et de l'avenir » à l'entrée de laquelle figure l'injonction *Souviens-toi de vivre* (p. 873), etc. Aussi bien le voyage est-il rythmé par l'intuition, toujours plus intense, d'un en deçà de la signification, sensible dans le goût des pierres – « ces rochers muets au moins ne demandent pas à être compris » (p. 967) –, dans « l'alliance de la poésie et de la musique » : « intimement unie à la musique, elle panse toutes les blessures de l'âme jusque dans leurs racines, en les fouillant avec violence et leur donnant essor, pour les dissiper ensuite en douleurs peu à peu effacées » (p. 1135). Enfin, le sous-titre *Les Renonçants* renvoie au lent dépassement de l'éros chez des êtres qui n'en finissent pas de renoncer au vœu d'illimitation qui opacifie leur vie : « l'homme n'est pas heureux, lit-on au chapitre V du livre VIII, tant que ses aspirations illimitées ne se sont pas donné elles-mêmes leurs limites » (p. 885).